

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

46 | 2005

Varia

Denis Canguilhem, *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France, 1844-1918*

Paris, Gallimard, 2004, 192 p., 161 ill.

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/1852>

ISBN : 978-2-8218-1010-5

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2005

Pagination : 138-141

ISBN : 2-913758-46-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Denis Canguilhem, *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France, 1844-1918* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 46 | 2005, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1852>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Denis Canguilhem, *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France, 1844-1918*

Paris, Gallimard, 2004, 192 p., 161 ill.

François Albera

- 1 Passionnant ouvrage que cet album composé par Denis Canguilhem autour de la photographie scientifique et ses usages. Et pourtant sa lecture laisse quelque peu perplexe car il paraît lui-même hésitant sur son objet. Le point de départ est de s'attacher à une iconographie – la photographie scientifique – qui connaît depuis quelques années une faveur d'importance dans le monde de l'image – et de lui redonner un statut conforme à sa destination et sa nature. En d'autres termes, il s'agit d'arracher cette iconographie à l'annexion qu'en a faite l'histoire de la photographie artistique, les musées d'art, les expositions. Pourtant, en confiant à Clément Chéroux d'écrire une postface consacrée au « goût des avant-gardes pour la photographie scientifique », Canguilhem rouvre la porte qu'il s'était ingénié à fermer. Il est vrai qu'entre son texte introductif (« La rétine du savant ») et la postface, il y a l'essentiel de l'ouvrage, les 113 pages de photographies. Celles-ci, on nous en avertit et c'est important en effet, sont présentées telles qu'elles furent disposées à l'origine, contrecollées sur des supports comportant des textes, des explications, mises en page dans des publications savantes, intégrées à des dispositifs discursifs et démonstratifs. Et non recadrées, isolées, autonomisées. Mais il n'est pas sûr que ces dispositions-là non plus permettent de lever les ambiguïtés qu'on a relevées.
- 2 L'un des axes de Canguilhem est donc de dénoncer l'esthétisation de l'imagerie scientifique qui passe – Rosalind Krauss l'avait pointé à propos d'Atget déjà – par leur soumission à un discours d'histoire de l'art (d'une certaine histoire de l'art, qu'on appellera, pour aller vite, « formaliste ») : recadrage pour isoler l'icône, mise en série, extraction du contexte, changement d'échelle, inscription a posteriori dans une intentionnalité artistique. Cependant le dispositif de ce livre – de son introduction à sa postface en passant par ses matériaux – déplace insensiblement le propos liminaire du

côté du « merveilleux » du titre, de l'étonnant, du surprenant. Un éclair fixé sur la plaque photographique dans la nuit noire, l'ascaride lombricoïde du cheval, un hermaphrodite, la radiographie d'un avant-bras de fœtus... Aucun lecteur feuilletant cet album ne croira que l'on cherche à nous faire retrouver le protocole scientifique, l'illustration de la thèse, la documentation savante. Il eût fallu alors se consacrer à un seul sujet *ad nauseam* : pourquoi pas l'éclair ou le fœtus ... D'autre part l'esthétisation dénoncée ne se retrouve-t-elle pas tout autant dans l'exhibition des supports et des légendes ? À l'art des années 1920 dont parle Chéroux, à celui des années 1960 qui flirte – via la technique – avec l'exactitude mathématique, la géométrie des formes, a succédé l'art conceptuel, « Art & Langage », etc. qui s'accommodent fort bien de cette mixité. Plus encore, à parcourir les pages du *Merveilleux scientifique*, ne retrouve-t-on pas tout un art contemporain ? (Beuys, Boltanski...)

- 3 Cette appréciation d'ensemble portée, on aimerait revenir sur deux points que le livre soulève sans les traiter vraiment : d'une part les amateurs ou les spécialistes de cinéma ne peuvent qu'être frappés par la proximité contradictoire de ce sujet avec leur domaine à eux. Le cinéma scientifique, le recours à des images documentaires, il y a belle lurette que le cinéma en pratique la réappropriation, l'intégration. Songeons aux plans du vampire dans *Nosferatu*, aux scorpions de *l'Âge d'or*. Une opportune programmation du Louvre (du temps de Philippe-Alain Michaud) y avait été consacrée. Et l'on a commenté très tôt la valeur esthétique des productions documentaires puis scientifiques (de Rémy de Gourmont à Colette par exemple avant 1920). Il y a donc là une différence frappante en dépit de la proximité des médiums et c'est peut-être bien une différence de médias qui l'explique, les fonctions dévolues et par conséquent les places occupées par le cinéma et la photographie.
- 4 Cet avènement de la reconnaissance de la photographie scientifique dans le domaine de la photographie – et sans doute faudrait-il écrire : du *marché* de la photographie –, si tant est qu'elle date des années 1980 (ce qui peut paraître discutable : dans le volume intitulé « Nature et art du mouvement » de la Bibliothèque de synthèses dirigée par Gyorgy Kepes, la photo scientifique était rapprochée de l'art alors contemporain [New York, Braziller, 1965/Bruxelles, La Connaissance, 1968]). Pourquoi, s'il est vrai que la photographie scientifique est demeurée en lisière du domaine reconnu de la photographie, n'en a-t-il pas été de même au cinéma ? Le non-spécialiste de photo, avec ce qu'il sait ou croit savoir, se dit *in petto* que Canguilhem n'a pas été au fond de son sujet. Qu'en est-il par exemple de la publication en 1854 du livre *Photographie zoologique* de Louis Rousseau et Achille Devéria, imprimé par Riffaut dont on cite une photographie sans qu'on sache dans quel cadre il s'inscrit, comment ce livre est reçu, notamment ? Quel statut donne-t-on à ces photographies ? Ou Roman Vishniac, ce docteur en zoologie, pionnier de la photographie au microscope et qui mit au point des techniques de cinéma intermittent pour filmer la croissance des plantes, connu du public pour avoir réalisé des reportages dans les ghettos juifs d'Europe centrale avant de devoir émigrer en France puis aux États-Unis : son œuvre scientifique (qu'il poursuit jusqu'à sa mort) est-elle ignorée quand on parle de ses reportages (le musée du Louvre l'expose en 1939 semble-t-il) ou quand il enseigne dans des Schools of Design américaines ?
- 5 Le texte de Clément Chéroux expose fort bien comment des artistes d'avant-garde s'approprièrent la photographie scientifique en l'important dans leur domaine, qu'il

s'agisse des surréalistes, des tenants de la Nouvelle Objectivité ou de la Nouvelle Vision, chaque tendance lui donnant cependant un statut différent.

- 6 Mais dans les deux cas ne fait-on pas trop vite l'impasse sur un phénomène qui peut paraître surmonter les analyses proposées : le brouillage ou l'indistinction entre art et non-art et dans certains cas (dadaïsme notamment) la volonté affichée de se situer en dehors de l'art, de rompre avec le domaine de l'esthétique. Et à cet égard l'appropriation de la photographie scientifique n'appartient-elle pas à un remaniement plus vaste et qui touche au lien de l'activité artistique avec le document, « la réalité » ? À un niveau disons modéré, on peut rappeler que Chklovski a bien montré ce qu'il en était du fonctionnement même de l'art qui élargit son domaine dès lors que les formes se standardisent, s'académisent, au point que l'on assiste, depuis le XVIII^e siècle, à une continuelle appropriation de genres extra-littéraires dans la littérature (la correspondance, le traité scientifique, la notice technique, etc.). À un niveau plus profond on peut repartir de Benjamin et sa question du changement de statut de l'œuvre d'art en raison de l'apparition de la photographie et des techniques de reproduction et qualifier l'aspiration avant-gardiste de sortie de l'art, de volonté de récuser l'esthétique. Mais la machine, l'objet manufacturé ne jouent-ils pas alors le même rôle que la photographie ?